



Open Access Repository
www.ssoar.info

Sub supraveghere (artistică): relația artiștilor cu Securitatea

Preda, Caterina

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Preda, C. (2013). Sub supraveghere (artistică): relația artiștilor cu Securitatea. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 13(1), 159-172. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-447427>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Sub supraveghere (artistică) Relația artiștilor cu Securitatea¹

CATERINA PEDA

„La mémoire est œuvre de fiction.”²

„The ordinary becomes beautiful as a trace of the true.”³

Pentru a înțelege regimul comunist se face apel adesea la arhive, la mărturii orale, la documente oficiale. Acest articol propune drept surse valide pentru a înțelege această perioadă a istoriei recente, sursele artistice și conceptualizarea lor asupra prezentului comunist ce acompaniază înregistrarea secretă, deși arhicunoscută, de către autorități a vieților cetățenilor. Scopul acestui demers este conceptualizarea experienței comuniste și raportarea de azi la regim depășind clivajul comunist/anti-comunist.

În contemporaneitate, supravegherea în spațiul public face parte din cotidian și ea este abordată critic de artiști așa cum ne arată proiectul *American Suburb* al artistului Doug Rickard care utilizează imaginile surprinse de Google Street View pentru a înregistra realitatea dezolantă a suburbiilor marilor orașe americane atinse de criză⁴ sau, așa cum evocă *stencilul* artistului Banksy care, sub conturul unei camere de filmat omniprezentă în spațiul public britanic, a scris: „What are you looking at?” (La ce te holbezi?). Conform teoretizării lui Gilles Deleuze, societățile disciplinare așa cum au fost ele analizate de Michel Foucault, tind, în epoca contemporană să asume trăsăturile unei „societăți a controlului” care funcționează pe baza supravegherii continue și a comunicării instantanee⁵. Tema supravegherii în societatea modernă și contemporană a fost prezentată și în expoziția *Ctrl! [space]: The Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother* curatoriată de Thomas Y. Levin (septembrie 2001) care evidențiază tratarea acestui subiect de către artiștii contemporani.

Acest articol își propune însă să retraseze supravegherea ca realitate dată în societățile comuniste din Europa de Est. În acestea, existau cel puțin două priviri secrete asupra realului, asimetrice și inegale. Pe de o parte, privirea secretă și omniprezentă dar în același timp recunoscută și care opune vizibilitatea ofițerilor și invizibilitatea dar omnisciența informatorilor, a *turnătorilor* polițiilor secrete. Așa cum își amintesc anonimii acelor vremuri:

¹ Această lucrare a fost finanțată din contractul POSDRU/89/1.5/S/62259, proiect strategic „Științe socio-umane și politice applicative. Program de pregătire postdoctorală și burse postdoctorale de cercetare în domeniul științelor socio-umane și politice”, cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

² Jacques RANCIÈRE, *La Fable cinématographique*, Éd. du Seuil, Paris, 2001, p. 202.

³ IDEM, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, New York, 2010, p. 34.

⁴ V. site-ul proiectului la adresa: <http://www.americansuburb.com/> (accesat 8 noiembrie 2012).

⁵ Gilles DELEUZE, „Le devenir révolutionnaire et les créations politiques”, entretien réalisé par Toni Negri, *Multitudes*, mai 1990. Accesat online: http://multitudes.samizdat.net/article.php?id_article=495 (8 noiembrie 2012).

„De multe ori coboram din metro[u] la Piața Victoriei unde-i vedeam pe «băieții cu ochi albaștri», securiștii. Nu mai spun în fața blocului nostru. Îi știai. Erau întotdeauna cu spatele hainei șifonat. Cu binecunoscutul treci tot așa șifonat. Pentru că ei dormeau în mașini noaptea. Stăteau ghemuiți acolo și, na, își făceau serviciul stând la pândă pe traseu, pentru că era traseul Tovarășului”¹.

„Lumea se obișnuise cu această atmosferă. Erai sigur că împrejurul tău există turnători și n-aveai cum să te ferești de ei, fiindcă nu știai cine sunt”².

Pe de altă parte, exista și o privire camuflată, a artiștilor care înregistrau clandestin imagini ale realității lor nerespectând preceptele oficiale. Percepția multora, mai ales în ultimele decenii ale regimului comunist era aceea de a trăi sub supraveghere³, senzație transmisă și de lucrarea lui Ion Grigorescu, *La închisoare* (1978)⁴. Așa cum foarte elocvent nota criticul de artă Magda Radu în analiza lucrărilor lui Ion Grigorescu, „urmăritorul este urmărit”⁵ și lucrările artistului ilustrează foarte bine aceste două tipuri de priviri paralele.

În societatea comunistă ar fi existat de fapt o dublă cultură, o dublă realitate și o existență la limita schizofreniei cu îndeplinirea unor roluri multiple – o participare la ritualuri și practici impuse acompaniată de o libertate într-o sferă privată sau secretă. Așa cum observa Daniel Barbu – care neagă existența așa-numitei „rezistență prin cultură” – se poate discuta și despre „consimțământ prin cultură” (în acord cu analiza Sandrinei Kott despre Germania de Est) în sensul în care participând la normele create și impuse intelectualii produceau o cultură deja predeterminată. Simptomatică pentru această perspectivă asupra unei duble vieți este fotografia lui Andrei Pandele care demonstrează participarea dar și felul în care aceasta era anulată sau acompaniată de o negare a ei prin dedicarea timpului confiscat de nenumărate îndatoriri oficiale unei activități private. Imaginea lui Pandele îi prezintă pe participanții la o repetiție pentru una din manifestările Cântării României ținând pancartele ridicate în timp ce citesc o carte sau un ziar sau fac cu totul altceva⁶.

¹ „Securitatea”, în Muzeul Țăranului Român (ed.), *Anii 80 și bucureștenii*, Paideia, București, 2003, p. 290.

² „Turnător”, în *ibidem*, p. 335.

³ În acord și cu teoria arendtiană asupra societății totalitare ca o societate a secretului. Hannah ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, Meridian Books, New York, 1958, pp. 351-373. *Apud.* Cristina VATULESCU, *Police Aesthetics Literature, Film & Secret Police in Soviet Times*, Stanford University Press, Stanford, 2010, p. 5.

⁴ „În care Ion Grigorescu accentuează această stare prin folosirea unui «vizor» și a unui obiectiv supernagular, ca și cum subiectul ar fi observat printr-o instalație de supraveghere [...] făcând o paralelă între ritmul forțat al vieții în detenție și nu cu mult mai bun din era ceaușistă. În această perioadă viața personală devenise din ce în ce mai controlată și limitată în posibilități, marcată în mod negativ de o comunizare forțată prin obligarea unui număr tot mai mare de oameni săa locuiască în blocurile de locuințe, adevărate închisori în libertate, în care supravegherea era ușor de pus în aplicare.” Ileana PINTILIE, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2000, p. 44.

⁵ Magda RADU, Catalogul expoziției *Geta Brătescu și Ion Grigorescu. Resources. Works from the collection of MNAC Bucharest*, MNAC, București, 2007, p. 17.

⁶ Andrei PANDELE, „Cântarea României cu cartoane sus și cărți jos” (Stadionul 23 August, București 1982).

În acord cu ideea unei suprapuneri de texturi, de niveluri existențiale, percepția societății comuniste drept una atent observată și supravegheată merită amendată prin luarea în considerare a spărturilor în zid, a limitelor și eșecurilor sistemului și a privirilor alternative asupra acestuia. Astfel, imaginea în oglindă pe care o propun unii artiști este demnă de luat în seamă dacă ne dorim o reprezentare cât mai completă asupra trecutului comunist. Așa cum s-a putut vedea cu ocazia unor expoziții precum *Praga prin obiectivul Poliției Secrete* organizată de Institutul Cultural Român¹ și *Second Life (in Communism). People, Attitudes and Places*² organizată de Muzeul Național de Artă Contemporană și CNSAS, fotografiile de supraveghere ale poliției secrete aveau o alură artistică, ceea ce le face similare experimentelor fotografice ale neo-avangardei care prezentau detaliile minime ale cotidianului. Unele proiecte artistice suprimă absurdul supravegherii poliției secrete și detaliile prozaice așa cum ne arată seria extrem de bogată de clișee reunite de Simon Menner în proiectul său *Images from the Secret Stasi Archives or What does Big Brother See, While He is Watching You?*³ care includ fotografii ale agenților secreți în diferite deghizări, fotografii de supraveghere, metodele utilizate, etc. Scoase din contextul epocii, înțelegerea lor poate fi limitată și unele dintre aceste imagini pot apărea chiar ridicole sau amuzante.

Concomitent, artiștii în timpul comunismului au folosit fotografia pentru a-și documenta existența și decorul comunist. Două tipuri de înțelegere a relației dintre artiști și supraveghere merită evocate. În primul rând, este vorba despre analiza relației dintre artiști și poliția secretă și diferitele sale forme care includ urmărirea, colaborarea, rolul artiștilor de agenți sub acoperire, etc. Apoi, realitatea descrisă de dosarele Securității comportă o serie de elemente care includ absurdul celor înregistrate, detalii insignifiante pentru anchete – o parte de adevăr este cuprinsă dar nu în întregul său. Și atunci putem evoca nevoia de a compara aceste diferite priviri asupra realității comuniste.

Privirea artistică, de supraveghere, analizează trei tipuri de ipostaze ce sunt ilustrate mai ales prin cazul a trei artiști: Ion Griogrescu (România), Nedko Solakov (Bulgaria) și Jiri Kovanda (Cehoslovacia). Prima ipostază detaliază deconstruirea realității oficiale prin prima aparatului de fotografiat a artistului. Seria de clișee din lucrarea *Miting electoral* (1975) a lui Ion Grigorescu constituie principalul exemplu. Documentarea acțiunilor artistice întreprinsă de Jiri Kovanda și similaritatea acestora cu fotografiile poliției secrete a celor urmăriți constituie cel de-al doilea exemplu și ilustrează rolul artiștilor ca furnizori ai unor detalii ai realității precum era ea percepută de cetățeni în absența propagandei oficiale. „Two types of hidden scenarios were thus being played out concurrently in Prague’s public spaces: one led by the secret police, the other by unofficial artists.”⁴ În fine, exemplul lui Nedko Solakov suprimă nu atât urmele privirii ascunse a artistului asupra „realului interzis” cât silirea la colaborare

¹ *Praga prin obiectivul Poliției Secrete*, Institutul Cultural Român, 17 noiembrie 2011.

² Expoziție organizată pentru a acompania workshop-ul „The Secret Police Archives – Interdisciplinary Approaches” în cadrul căreia o primă variantă a acestui text a fost prezentată. Platforma space, București, 4-20 mai 2012.

³ Vezi site-ul artistului: <http://www.simonmenner.com/Seiten/Stasi/indexStasi.html> (accesat 8 noiembrie 2012).

⁴ Tomáš POSPISZYL, „Etude”, *Manifesta journal*, no. 13, 2012, pp. 50-52.

la care a fost supus acesta în timpul regimului comunist așa cum reiese din lucrarea sa *Top Secret* (1989-1990)¹ pe care artistul însuși o contextualizează².

Articolul este structurat în cele ce urmează de un cadru teoretic și de o plasare în contextul supravegherii efectuate de Securitatea din România care permit abordarea celor două chestiuni enunțate: „Cum a fost studiată relația dintre artiști și Securitate?” și „Cum putem evalua această relație prin prisma privirilor secrete asupra realității?”.

Abordare teoretică

Studiul de față se încadrează în perspectiva adoptată de „artă și politică”, abordare proprie științelor politice și care analizează atât aspecte legate de discursul artiștilor cât și chestiuni legate de instituții artistice.

Așa cum a observat Girma Negash rolul artiștilor a fost dintotdeauna acela de a păstra o memorie socială, de a fi ochii celor din jur și de a deveni critici³. Pe de o parte artiștii asumă sarcina de a *deconstrui realitatea predeterminată* în mod artificial de autorități. Iar pe de altă parte, așa cum amintește Edelman „arta construiește în mod vizibil realități și astfel demonstrează cât de ușor este să faci asta”⁴. În alte ocazii artiștii oferă un refugiu în fața realului prin ficțiune, alegorii și alte mijloace artistice.

Realității oficiale care apare drept optimistă, construcție pozitivă a viitoarei societăți comuniste cu o viziune triumfalistă, artiștii îi opun o realitate neideologizată. Această realitate așa cum este ea trăită de cetățeni include acele detalii considerate inoportune de către regim pentru că ar fi arătat eșecul din perspectiva idealizată. În acest sens, observația lui Jacques Rancière, privind rolul pe care îl joacă arta și care este relevant politic, merită amintită. Pentru Rancière atât arta cât și politica provoacă un *dissensus* și impun operații de reconfigurare a sensibilului; astfel arta ne ajută să vedem ceea ce nu era vizibil până atunci sau să vedem altfel ceea ce era văzut mult prea ușor sau conform unei perspective unice⁵. În textul de față această capacitate a artei de a ne direcționa înspre o nouă perspectivă asupra trecutului recent comunist este evocată prin exemplele deja citate. De asemenea, Rancière evocă un alt rol al creatorului care este important pentru analiza relației dintre artist și Securitate, acela

¹ „Created between December 1989 and February 1990, consists of an index box, filled with a series of cards detailing the artist's youthful collaboration with the Bulgarian state security, which he stopped in 1983. In Bulgaria, twenty three years after the changeover, the official files remain closed, and there are no publicly known documents on the artist's collaboration. The work caused great controversy when it was first exhibited in the spring of 1990, at the height of the political changes to the long standing communist rule. The self-disclosing gesture in this artistic project is still unique in the context of post-communist Europe, and since its appearance *Top Secret* has become an icon of its time. The forty minute long video, which shows the artist rereading the index box contents was shot in his studio in Sofia in 2007.” Descrierea lucrării în cadrul expoziției de la SMAK Gent, 2012 (*All in Order, with Exceptions*).

² V. descrierea lucrării și a contextului în care a fost obligat să devină informator pe site-ul artistului http://nedkosolakov.net/content/top_secret/index_eng.html (accesat 5 mai 2012).

³ Girma NEGASH, „Art Invoked: A Mode of Understanding and Shaping the Political”, *International Political Science Review*, vol. 25, no. 2, 2004, pp. 191-192.

⁴ Murray EDELMAN, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, The Chicago University Press, Chicago, 1995, p. 68.

⁵ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, pp. 70, 72.

de arhivist, de colecționar al semnelor epocii în care crează; în același timp, ceea ce înregistrează artiștii ne transmite mai mult decât lasă să se întrevadă la o primă privire¹.

Relația artiștilor cu Securitatea a fost analizată în cazul românesc plecând de la documentele de urmărire și diverse documente de arhivă ca de exemplu în volumul coordonat de Dan Cătănuș, *Intelectuali români în arhivele comunismului* (2006) și care include ample referiri la artiști precum și documente de tipul listelor cu cei arestați; alte volume de documente referitoare la arhivele Securității conțin trimiteri la cazul artiștilor ca de exemplu volumele *Arhivele Securității I și II* coordonate de Silviu Moldovan (2006). Analiza uneia dintre uniunile de creație și anume Uniunea Scriitorilor din România semnată de Lucia Dragomir, *L'Union des Écrivains Une institution transnationale à l'Est* (2007), aduce în discuție de asemenea chestiunea angajamentului de colaborare cu poliția secretă din România.

Cazul artiștilor vizuali a fost însă mai puțin analizat din prisma relației acestora cu Securitatea. Mențiuni de acest tip sunt incluse în volumul Magdei Cârneli, *Artele plastice în România 1945-1989* (2000).

Cel mai interesant studiu este cel al Cristinei Vădulescu, *Police Aesthetics Literature, Film & Secret Police in Soviet Times* (2010), care introduce un argument inovator în ceea ce privește această relație. Vădulescu construiește o demonstrație a influenței reciproce între poliție și artiști plecând de la o analiză comparată a cazurilor Uniunii Sovietice și a celui românesc și utilizând exemple din literatură și cinematografie pentru a arăta:

„how deep the intersections between culture and policing were, shaping artists' lives and subject matter as well as literary genres, narrative devices, and editing techniques [...] This crisscrossing between the secret police and cultural artifacts and practices is based on the belief that when textual analysis illuminates confounding police documents, the resulting illuminations can also throw light on some dark corners, and even cornerstones, of literary history [...] Similarly, the secret police use of visual images from mug shots to moving pictures played an important role in defining the status of visual evidence, and vision in general, in Soviet times [...] The secret police's aesthetic reeducation of the socialist man was well under way. The personal file was the artifact where the elusive precepts of this aesthetic were made manifest”².

Vădulescu citează și exemplul cineastului sovietic Dziga Vertov care declara că un cineast trebuia nu doar să portretizeze poliția ci să emuleze abordarea agentului secret, dorință congruentă cu năzuința cinematografiei acestuia, și anume aceea de a înlocui ochiul uman failibil, cu „ochiul camerei” care putea înregistra realitatea fără nicio mediere, în mod direct³.

În ceea ce urmează ne propunem să amendăm argumentul Cristinei Vădulescu pentru o comparație a acestor două tipuri de priviri asupra realității comuniste, cea a poliției secrete și cea a artiștilor care o imită sau este influențată de aceasta, susținând legitimitatea celor două tipuri de priviri și analiza lor împreună.

¹ IDEM, *The Future of the Image*, Verso, London, New York, 2006, p. 26.

² Cristina VĂDULESCU, *Police Aesthetics...*cit., pp. 23, 41.

³ *Ibidem*, pp. 78, 85.

Supravegherea Securității

Statele comuniste au dispus, preluând modelul sovietic, de o extinsă rețea instituțională dedicată prevenirii oricărei disidențe și bazată pe represiune, într-o primă fază fizică și mai apoi psihică¹. În unele cazuri naționale există momente ulterioare în care represiunea fizică reappare (Ungaria 1956, Cehoslovacia 1968, Polonia 1980-1981). Astfel, în Cehia exista Direcția de urmărire a Securității Statului (StB), în Bulgaria, Comitetul pentru Securitatea Statului², în Polonia Ministerul de Siguranță Publică (MBP), în Ungaria Autoritatea de Protecție a Statului (AVH), iar în fine, în Germania mult mai faimoasa Stasi sau Ministerul Securității Statului.

În România, încă din 1948 se consolida așa-numita Direcție Generală a Securității Poporului sau „Securitatea”³. Scopul său era acela de a menține și consolida regimul „prin anihilarea oricărei disidențe sau rezistențe față de linia impusă de conducerea comunistă” așa cum se preciza în articolul 2 din Decretul 221 care înființa DGSP: „Apărarea cuceririlor democratice și asigurarea securității Republicii Populare Române contra uneltirilor dușmanilor din interior și exterior”⁴.

Amploarea rețelei Securității este impresionantă dar în același timp nu se ridică la cifrele bănuite, presupuse de cetățeni. Conform lui Marius Oprea care citează un raport înaintat în 1997 de directorul Serviciului Român de Informații Virgil Măgureanu, „în 1989 Securitatea [avea] peste 20.000 de angajați, care coordonau un aparat de aproape 400.000 de informatori”⁵ din care 137.000 activi. Conform Cristinei Vătuțescu, „[a]proximativ șapte milioane de persoane, sau o treime din populația adultă, apăreau în registrele Securității în 1965. Scriitorii și artiștii în general erau aleși ca subiecte pentru dosare de urmărire”⁶.

Anii '80 mai ales au fost dominați de „frică și lașitate...un mecanism fin de autocenzură subordonat subconștientului, care acționează ca un sistem de reflexe

¹ „Două faze în evoluția Securității ca instituție menită să conserve și să perpetueze regimul comunist: cea a terorii operate cu ajutorul mijloacelor de tortură fizică, utilizată cu precădere în primul deceniu și jumătate de la înființare, și cea a controlului exercitat cu ajutorul unei vaste rețele informative – în ultimă instanță, a utilizării torturii psihice.” Marius OPREA „Securitatea și moștenirea sa”, în Ruxandra CESEREANU (ed.). *Comunism și represiune în România*, Polirom, Iași, 2006, p. 25.

² Bulgaria condusă de Teodor Jivkov (1954-1989) și-a dorit în două ocazii, 1963 și 1975, să devină cea de-a 16-a republică sovietică. În 1964 era decretată o amnistie generală ca în România dar aceasta nu a condus decât la o „teroare normalizată”. Artiștii au fost urmăriți și cu ajutorul celui de-al 6-lea Directorat însărcinat cu supravegherea intelectualilor și fondat în 1966. Diniou CHARLANOV, Lioubomir OGNIANOV, Plamen TZVEKTOV, „La Bulgarie sous le joug communiste Crimes, résistances et répressions”, în Stéphane COURTOIS (éd.), *Du passé faisons table rase! Histoire et mémoire du communisme en Europe*, Robert Laffont, Paris, 2002, pp. 354, 361.

³ Direcția Generală a Securității Statului devine la 30 august 1948 Direcția Generală a Securității Poporului (D.G.S.P.), iar începând cu 1968 se înființa Consiliul Securității Statului.

⁴ Elena-Larisa MUȘAT, „Terorismul de stat în România”, în *De ce trebuie condamnat Comunismul? Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, vol. I, Polirom, Iași, 2006, p. 47.

⁵ Marius OPREA, „Securitatea și moștenirea sa”, cit., p. 25.

⁶ Cristina ANISESCU, „Evidențele și arhivele Securității”, în IDEM et al. (eds.), „*Partiturile Securității: Directive, ordine, instrucțiuni (1941-1981)*”, Nemira, București, 2007, p. 52 Apud Cristina VATULESCU, *Police Aesthetics...cit.*, p. 6. Traducerea autoarei.

și anihilează din fașă toate ieșirile”¹. Neîncrederea era provocată de convingerea supravegherii perfecte, intimidarea/prevenirea oricărui gest critic. Toate analizele dedicate studierii influenței poliției secrete menționează „procesul de transformare a fricii într-un reflex social [...] întreținerea sentimentului difuz al fricii”; „frica pe care a provocat-o și cultivat-o a fost principalul instrument în instaurarea și perpetuarea regimului comunist și a rămas o parte a moștenirii ei”².

Mijloacele prin care s-a reușit instalarea acestui sentiment de neîncredere și de frică erau variate: „Supravegherea corespondenței, perchezițiile secrete la domiciliu sau la serviciu, instalarea de tehnică operativă (de ascultare). Rețele întregi de informatori erau recrutați din anturajul celor urmăriți, colegi de breaslă sau chiar prieteni”³.

Existau de asemenea diferite grade (sau tipuri) ale colaborării cu Securitatea: colaborator (informator necalificat), informator (calificat)/sursă (nume dat de Securitate informatorilor), dar și „informatori fără urme” persoane de sprijin (în contact cu un ofițer), gazdele caselor de întâlniri, rezidenții⁴. Informator era cel care „a dat informații în mod organizat, preferabil în scris, și-a asumat un nume conspirativ și, de cele mai multe ori, e semnatarul unui «contract» numit Angajament”⁵. „Prețul unei astfel de complicități e accesibil și, aparent, nevinovat. Nu trebuie decât să înșiri oral sau în scris câteva banalități despre colegi, rude sau prieteni”⁶.

Așa cum observa Daniel Barbu, „denunțul și delațiunea (ca denunț practicat sistematic de o populație de informatori, adesea răsplătiți pentru acest serviciu) constituie o dimensiune cardinală a regimului”⁷.

„Stimulată în mod diferit, prin remunerare, păstrare sau promovare în funcție, șantaj sau presiune, delațiunea – încurajată pe toate căile instituționale și la toate nivelele, în cadrul partidului, al instituțiilor culturale, ba chiar al

¹ *Ibidem*, p. 29.

² Marius OPREA „Securitatea și moștenirea sa”, cit., p. 24. „În democrațiile populare întreaga națiune era constant supravegheată prin intermediul acesteia. Nu era vorba doar de strângerea de informații despre faptele și gesturile fiecăruia, dar și de intimidarea populației, de crearea unei stări permanente de neîncredere, de a împiedica relațiile normale între oameni și, mai ales, orice formă de acțiune. Instaurat de la începutul regimului comunist, acest sistem a căpătat forme foarte pronunțate mai ales în perioada regimului Ceaușescu.” Romulus RUSAN, Dennis DELETANT, Ștefan MARITIU, Gheorghe ONIȘORU, Marius OPREA, Stelian TĂNASE, „Le système répressif communiste en Roumanie”, în Stéphane COURTOIS (éd.), *Du passé faisons table rase!*...cit., p. 393.

³ Ana Maria CĂTĂNUȘ, „Capitolul IV. Represiunea împotriva intelectualilor: forme și manifestări”, în Dan CĂTĂNUȘ (ed.) *Intelectuali români în Arhivele Comunismului*, Nemira, București, 2006, pp. 169-170.

⁴ Germina NAGĂȚ, „Informatorul de lângă noi”, în Adrian NEDELICU (ed.), *Viața cotidiană în comunism*, Polirom, Iași, 2004, p. 132. Marius Oprea citează un document intern din 1951 (Directiva despre munca cu agentura). Marius OPREA, „O privire în interiorul aparatului de Securitate”, în *De ce trebuie condamnat Comunismul? Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, vol. I, cit., p. 103.

⁵ Germina NAGĂȚ, „Informatorul de lângă noi”, cit., p. 132. Apar ca informatori și cei care au fost luați în considerare de către Securitate și care s-au aflat în „studiu pentru recrutare” sau așa-numiții „colaboratori naivi” atrași prin „legendare”.

⁶ Germina NAGĂȚ, „Informatorul de lângă noi”, cit., p. 135.

⁷ Daniel BARBU, „Prefață”, în Ruxandra IVAN (ed.), *Transformarea socialistă. Politici ale regimului comunist între ideologie și administrație*, Polirom, Iași, 2009, p. 16.

Securității însăși (prin direcția de contrainformații), în școli, în penitenciare, în armată, în biserică etc. – va cunoaște o dezvoltare considerabilă după anul 1965, când se renunță la represiunea dură, directă și se înlocuiește cu un control strict al societății bazat pe aceste tehnici.”¹

Artiștii sunt printre primii vizați de regimurile dictatoriale pentru a-și asigura dominația asupra spațiului intelectual; dacă nu pot fi disciplinați, pot fi printre primii eliminați. Eliminarea urmelor libertății de expresie acompaniază la debutul acestor regimuri re-educarea artistică. Diferite tehnici de impunere a obedienței sunt utilizate: de la eliminarea fizică, la șantaj pentru a obține participarea la sistem (prin oferirea de bunuri materiale de exemplu), la utilizarea diviziunilor din lumea artistică.

La începuturile regimului comunist în România și mai ales în perioadele de represiune (1948-1950 și 1958-1961) supravegherea intelectualilor era acompaniată de forme de represiune „ușoară” precum „imixtiunea în creație prin impunerea de teme, cenzurarea lucrărilor, oprirea acestora de la apariție”, dar și de decizii mult mai grave pentru destinul creatorilor. Astfel, „limitarea accesului la învățătură, criticarea la nivelul colectivului, demascarea publică, excluderea din partid, trimiterea la munca de jos” puteau duce până la „privarea de libertate prin trimiterea în colonii de muncă, stabilirea domiciliului obligatoriu, închisoarea și, în fine recrutarea ca informator în închisoare”². Urmărirea intelectualilor cuprindea și ea diverse mijloace care includeau „supravegherea corespondenței, percheziții secrete la domiciliu sau la serviciu, instalarea de tehnică operativă de ascultare”, precum și recrutarea unei rețele de informatori din anturajul celui urmărit³. În același timp, artiștii care acceptau supunerea normelor oficiale și instituirea noii arte aveau și beneficii importante precum premii, resurse economice, acces privilegiat la rețeaua de stat de case de creație sau la călătorii în țară și străinătate⁴.

Colaborarea în supraveghere

Pentru a răspunde primei interogații, „Cum a fost analizată relația artiștilor cu Securitatea?” vom evoca în cele ce urmează câteva elemente de analiză care ne pot ajuta la contextualizarea colaborării cu poliția secretă.

Conform Clarei Mares Securitatea avea multiple mijloace de a interveni pentru a influența artiștii și în special scriitorii⁵. Astfel se foloseau „măsuri de neutralizare”: influențarea pozitivă, temperarea sau semnalarea către organele de partid, iar dacă acestea nu reușeau se recurgea la: compromiterea, izolarea sau avertizarea acestora⁶. În România, colaborarea cu Securitatea pare diferită în funcție de tipul de expresie

¹ Elena-Larisa MUȘAT, „Terorismul de stat în România”, în *De ce trebuie condamnat Comunismul?...cit.*, p. 63.

² Ana Maria CĂTĂNUȘ, „Capitolul IV. Represiunea împotriva intelectualilor...cit.”, pp. 167-183/p. 168.

³ *Ibidem*, p. 170.

⁴ Alexandru MURAD-MIRONOV, „Capitolul V. Beneficii, privilegii și recompense sau prețul intelectualității din RPR”, în Dan CĂTĂNUȘ (coord.), *Intelectuali români...cit.*, pp. 457-473.

⁵ Clara MAREȘ, „Represiunea Securității împotriva scriitorilor în anii 1986-1988”, în *De ce trebuie condamnat Comunismul?...cit.*, pp. 201-214.

⁶ *Ibidem*, pp. 203-204.

artistică. Așadar cele mai multe „deconspirări” au privit lumea filmului (Ion Besoiu, Andrei Blaier, Alexandru Repan¹) și pe cea a scriitorilor (Nicolae Breban, Ioan Es Pop, Ioan Groșan), dar și pe cea a muzicienilor (vezi lustrația din 2006 din Uniunea Compozitorilor și Muzicienilor din România, dar și „deconspirarea” recentă a lui Ducu Bertzi). În schimb, despre artiștii vizuali/plastici s-a vorbit mai puțin, au fost mai puține „dezvăluiri” de acest tip iar polemicile s-au axat pe cei care au creat urmând stilul oficial sau directivele de partid privind arta creând așa numitul „kitsch de stat” (Magda Cârneci).

Potrivit artiștilor precum Ștefan Câlția, după ce participa la o expoziție în occident folosea „strategii pentru a scăpa cu «dosar curat» după o astfel de întâlnire”:

„Nici nu te întorceai bine de la expoziție, și imediat te suna Valentin sau altcineva, care te anunța de faptul că vrea să bea o cafea cu tine, și începea să te tragă de limbă și să te întrebe cu cine te-ai văzut, ce ai vorbit și ce ai făcut”, își amintește pictorul. „Evident că eu și Sorin Ilfoveanu, în avion (nu în Tarom, unde nu vorbeam deloc) ne vorbeam dinainte, stabileam că ne-am întâlnit cu cutare și cutare, făceam schema dinainte, astfel încât să spunem amândoi același lucru. Și totodată, evitam să ne întâlnim cu orice român din străinătate, pentru că știam că e cineva căzut în dizgrație sau cineva care vine să te toarne”².

În același timp, pentru Câlția discuția nu trebuie axată pe turnători ci pe ofițerii Securității: „Deși admite că îi știe pe mulți dintre colegii de breaslă și prieteni care au fost turnători, din prietenie, solidaritate sau poate doar din principiu, artistul refuză să vorbească despre ei”³.

În cazul bulgarului Nedko Solakov, recrutat în urma unei călătorii la Paris în 1976, colaborarea cu poliția secretă acompaniază studiile acestuia și perioada petrecută în armată. Descrierea experienței artistului care acompaniază lucrarea sa din 1989/1990 *Top Secret* este una foarte personală și a fost inclusă în prezentarea operei ca atare. Astfel sunt povestite momentul recrutării, tipul de întrebări pe care și le pune artistul, ezităările, remușcărilor, dorința de a renunța după părăsirea armatei (1983) și mai ales în preajma nașterii fiului său (1986). În 1990 artistul decide să mărturisească public experiența sa și produce „a new card index” în care desenează folosind mijloace Pop tot ce era rușinos sau deprimant despre această perioadă. Lucrarea a fost expusă cu titlul *Top Secret* la Clubul Tinerilor Artiști în expoziția „Sfârșitul citării” (20 aprilie-26 mai 1990)⁴. În România nu există un astfel de exemplu artistic.

Alte medii artistice precum filmul au tratat tema colaborării artiștilor cu Securitatea. Exemplul cel mai celebru este filmul *Viața altora* (*Das Leben der Anderen*) regizat de Florian Henckel (2006) care prezintă urmărirea de către Stasi a unui dramaturg și efectele pe care această supraveghere le au asupra sa, dar și a ofițerului însărcinat cu

¹ Diana MARCU, „CNSAS: Regizorul Andrei Blaier și actorul Alexandru Repan au fost turnători”, *Gândul*, 23 aprilie 2011.

² Ioana CALEN, „Pictorul Ștefan Câlția față cu Securitatea”, *Cotidianul*, 3 decembrie 2006.

³ *Ibidem*.

⁴ V. descrierea lucrării de către Nedko Solakov pe site-ul acestuia: http://nedkosolakov.net/content/top_secret/index_eng.html (accesat 26 februarie 2013).

urmărirea sa. În România, *După-amiaza unui torționar* (Lucian Pintilie, 2001)¹ prezintă portretul lui Franț Țandără, regizorul fiind acuzat că îl umanizează căci acesta este înfățișat dintr-o perspectivă familială (relația cu fiul său) și accentuând punctul de vedere conform căruia traiectoria sa este cea care l-am împins să facă ceea ce a făcut.

Există în fine și o altfel de privire asupra poliției secrete, cea pe care o proiectează despre sine prin mijloace artistice. Este cazul utilizării materialelor filmate de către poliția secretă maghiară (Autoritatea de Protecție a Statului, AVH) și prezentarea ridicolului acțiunilor de urmărire ale acesteia. Filmul *The Life of an Agent, Police Training in the Kádár Era* (*Az ugynok élete*, Gabor Zsigmond Papp, 2004)² este o docu-ficțiune ce prezintă filme folosite de Ministerul de Interne Maghiar între 1958 și 1988, utilizate ca material educațional; filmul prezintă metodele utilizate de poliția secretă: căutările la domiciliu, urmărirea persoanelor, instalarea de mecanisme de supraveghere și organizarea rețelilor de informatori³. Este și cazul filmelor realizate de Securitatea sovietică citate de Cristina Vădulescu ca de exemplu *Solovki* (1928) care prezintă viața în lagărul cu același nume sau *Road to Life* (1931) precum și documentarele de la Belomor (1934):

„Cinema was charged with a most sensitive mission, the public presentation of the Gulag [...] all shared the same project: to dispel unseemly rumors about Soviet camps through «objective accounts» of the camps registered by independent observers”⁴.

De asemenea, în România putem aminti filmul *Reconstituirea* (1960), „o colaborare între poliția secretă și Studioul Documentar de Stat”⁵ care, folosind personajele reale, reconstituia furtul împotriva Băncii Naționale din 1959 în urma căruia fuseseră arestate și condamnate șase persoane. Pentru o analiză a demersului poliției secrete în acest caz este interesant de urmărit și filmul documentar semnat de Alexandru Solomon, *Marele jaf comunist* (2004), care deconstruiește falsul documentar comunist.

Supravegherea artistică: artiștii înregistrează „altă realitate”

Pentru a reflecta la cea de-a doua pistă de analiză, „Cum am putea examina cele două priviri paralele secrete?”, mai multe exemple artistice sunt amintite în cele ce urmează.

¹ Există și alte exemple de portrete ale Securității în filme recente. Un astfel de exemplu este cel al lui Ilie Merce intervievat în documentarul *Război pe calea undelor* (Alexandru Solomon, 2007) care prezintă urmărirea de către Securitate a postului de radio Europa Liberă și atentatele plătite împotriva redactorilor români.

² Accesibil pe Youtube http://www.youtube.com/watch?v=SPfS5t_LHoo&feature=related (accesat 26 februarie 2013).

³ Program festivalul de film politic Cinepolitica (București iunie 2012). Accesibil la: <http://cinepolitica.ro/news/stire-4> (accesat aprilie 2012).

⁴ Cristina VĂDULESCU, *Police Aesthetics...cit.*, pp. 160, 147.

⁵ *Ibidem*, p. 187.

Prin simplul fapt că oferă o privire alternativă, arta oferă acces la o altă realitate, o „experiență virtuală”¹. Într-un regim dictatorial această perspectivă inovatoare asupra realului, sau „care face vizibil” (Rancière) este cu atât mai importantă. Păstrarea unui jurnal în care erau înregistrate gândurile, impresiile vieții zilnice, lipsurile, uneori chiar critici voalate sau directe (vezi cazul inginerului Ursu) era și ea o practică riscantă pentru un artist.

Banalul este înregistrat atât de Securitate cât și de artiști; pentru primii orice detaliu servea în cunoașterea celui urmărit și folosirea acestor detalii uneori nesemnificative pentru compromiterea sa sau în presiunile exercitate asupra acestuia. În cazul artiștilor a arăta fațete ale cotidianului mizer, egal, înfrângea gloriosul prezentat oficial și susținut drept reprezentare a „realului”. Coada, lipsurile, aglomerația, gunoarele, marginalitatea erau subiecte tabu și deci interzise privirii artistice. Considerate marginale aceste experimente cu fotografia au putut exista (nu erau expuse public) și mărturisesc acum fibra unei realități altfel inaccesibile privirii post-1990.

Ion Grigorescu a folosit fotografia adesea în lucrările sale, dar exemplul cel mai evocator din perspectiva adoptată aici, îl constituie o serie de instantanee mai explicit politice: *Miting electoral* (1975). În această lucrare, Grigorescu folosește același mecanism ca și poliția secretă – fotografierea clandestină pentru a arăta sau deconstrui organizarea unei manifestări neprogramate de susținere. Seria de fotografii este compusă din 29 de imagini care surprind cetățeni „conduși” la un miting spontan. Așa cum se observă în prezentarea uneia dintre expozițiile organizate cu aceste fotografii, aceste selecții prezintă:

„an absurd unfolding (the organized gathering, the directed spontaneity, the pointless demonstration and the ending), in a desolate circularity of mechanical development of actions that lead nowhere and have no consistent meaning other than filling the roles set by an outer structure, the discreet but tormenting evil”².

Magda Radu analizează această serie de fotografii și mai ales, imaginea în care un securist vorbește la un aparat de recepție surprins fiind de „un observator neobservat”³. Această supraveghere a celor care supravegheau este unul din cele mai interesante aspecte ale relației care se crează între urmărit și urmăritori, a unei oglinzi întoarse spre cel ce privește.

În multe cazuri, studiarea acțiunilor Securității surprinde tocmai acest absurd al urmăririi oricărui gest, chiar și a celor fără nicio însemnătate politică, critică (vezi și filmul maghiar citat mai sus). În acest sens putem evoca aici și exemplul artistului Miklos Onucsan care, în lucrarea *Autoportret pe parcurs* (1982-1992) este fotografiat în decorul zilnic al mersului la cooperativa meșteșugărească la care lucra; în una din cele trei fotografii acesta apare ținând în mână un carton pe care stă scris: „C'est ici que j'arrive tous les matins” (Aici ajung în fiecare dimineață). Această auto-documentare a existenței sale egale, a decorului mizer, fără artificii, poate fi privită și ca oglinda

¹ Joel KASSIOLA, „Political Values and Literature: The Contribution of Virtual Experience”, în Maureen WHITEBROOK (ed), *Reading Political Stories. Representations of Politics in Novels and Pictures*, Rowman & Littlefield Publishers, Boston, 1992, p. 53.

² <http://www.kontakt-collection.net/artists/Grigorescu+Ion/> (accesat 15 februarie 2013).

³ Magda RADU, Catalogul expoziției *Geta Brătescu și Ion Grigorescu...cit.*, p. 17.

urmăririi secrete de către Securitate. Merită amintit și exemplul artistului ungar, Tibor Hajas și a seriei sale de fotografii imprimate de pe un film de 16 mm intitulat *Auto prezentare de modă* (1976). În acesta, artistul a rugat trecătorii să se uite în cameră și să se prezinte așa cum doresc, ca „modele ale propriului destin”; în acest fel, una dintre imagini ce o arată pe o femeie poartă titlul supra-înscris: „You are in control over the image that is being made of you”.

Grigorescu este și autorul unei serii de fotografii care prezintă cotidianul socialist și în același timp ajută la deconstruirea mitului gloriosului oficial: *Coadă la carne* (Iasi 1975), *Urcând în autobuz* care ne arată înghesuiala, îmbulzeala și sărăcia și *Așteptând butelii* din 1984 care prezintă coada. Acest tip de înregistrare fotografică poate fi exemplificat și prin alte gesturi din epocă; fotografiile lui Andrei Pandele – clișee furate ale unui „real interzis”, sau fotografiile de la groapa de gunoi ale lui Ion Dumitriu². O obsesie de a face o cronică a realității așa cum este ea trăită a fost observată și în cazul scriitorilor români din anii 1980 care descriau detaliile insignifiante ale unor existențe monotone.

În fine, în seria de fotografii *București iubit* (1977) Ion Grigorescu a imortalizat periferia orașului „testifying to the failure of socialism: the poverty, the dreary living conditions, the new construction projects which gave rise to alienating and low-quality living environments”³. Unele imagini înfățișează șiruri de blocuri gri într-o lumină palidă, apăsătoare, în timp ce pe jos se vede noroi iar în zare se întrevăd alte blocuri neterminate. Senzația este una de apăsare, de oboseală și nu de triumfalism ideologic așa cum ne arată de exemplu filmările din epoca socialistă.

Ion Grigorescu amintește, conform cu teoria dublei realități evocată în introducere, că tipul de privire expusă de lucrările sale asupra realității era împărtășită de ceilalți cetățeni:

„I think everybody was aware of that [social reality]. Everybody knew that the propaganda was hiding a distinct and unpleasant reality in working conditions: people were working but could take no pleasure in whatsoever. At least this is my conclusion. But when I exhibited such works, the only thing they could say was: «We won't accept this as it is ugly». They couldn't just accuse the work directly, unless they were prepared to recognize the truth”⁴.

Artistul ceh Jiri Kovanda este un outsider, fără educație artistică, care nu făcea parte din Uniunea artiștilor (Foundation of Czech Visual Artists). Acesta a realizat în anii 1970 o serie de intervenții artistice constând din minime gesturi care au fost înregistrate prin fotografii documentând aceste acțiuni.

¹ <http://www.ludlow38.org/index.php?/archive/screening-tibor-hajas/> (accesat 11 februarie 2013).

² Ion Dumitriu, *Groapa de gunoi* diapozitive 1975-1978.

³ Magda RADU, Catalogul expoziției *Geta Brătescu și Ion Grigorescu...*cit., p. 17.

⁴ „Ion Grigorescu in discussion with Magda Radu”, în Alexandru NICULESCU, Adrian BOJENOIU (eds.), *Romanian Cultural Revolution*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011, p. 221.

„In his performances, those mundane actions appear slightly off-key, allowing us, through this combination of apparent simplicity and unbalance, to grasp at the individual and what remains real and human in a society under surveillance.”¹

De exemplu, pentru *Teatru* (1976), artistul a stat nemișcat în piața Wenceslas din Praga în fața Muzeului Național declarând că urmează un scenariu prestabilit compus din gesturi și mișcări care să nu îi lase pe trecători să-și dea seama că participă la un performance. Astfel „gesturile artistului sunt perfect normale și neteatrale”. În alte acțiuni permite interacțiunea minimă cu cei din jur dând peste oameni care vin spre el pe stradă în *Contact* (1977), sau stând cu brațele întinse în mijlocul pieței Wenceslas împiedicându-i pe trecători să îl depășească (*Fără titlu*, 1976)². Alte acțiuni similare ale artistului sunt : *Fără titlu/Pe o scară rulantă...mă întorc, mă uit în ochii persoanei care stă în spatele meu* (1977) și *19 noiembrie 1976*. Aceste intervenții artistice pot fi analizate în paralel cu insignifiantele mișcări, acțiuni și interacțiuni zilnice ale celor urmăriți de polițiile secrete. Aceste două tipuri de imagini pot fi echivalate „blurred photographs taken from strange angels of hidden cameras”³ transmițându-ne astăzi secvențe ale unor experiențe și atmosfera unei epoci așa cum era ea experimentată și nu cum era prezentată de propagandă.

Alte exemple de supraveghere artistică sau de deconstrucție a acestui real imaginat de putere includ fotografiile tainice ale lui Miroslav Tichy, fotografiile Ewei Partum, minimele urme surprinse de Zbigniew Libera. Cehul Miroslav Tichy a realizat o serie de clișee cu femei uneori aproape dezbrăcate fotografiate în pudibonda lume comunistă cu o tehnică artizanală care accentuează caracterul lor secret, realizat „pe ascuns”. Clișeele lui Tichy au caracteristicile imaginilor realizate de polițiile secrete, sunt murdare, pătate, surprinse din unghiuri atipice și sunt neclare. Artista poloneză Ewa Partum merită amintită deși exemplele alese sunt diferite de cele precedente și nu tratează în mod direct chestiunea supravegherii. Ewa Partum fotografiază cotidianul și își inserează imaginea trupului gol în aceste imagini (seria *Autoidentificare* 1980) pentru a disrupe ritmul societății comuniste și a interoga pe de o parte supravegherea și interdicțiile aduse de riturile socialiste, dar pe de altă parte și situația femeii în această societate (rolul corpului feminin, etc.). Într-un mod similar, artistul croat Tomislav Gotovac a avut o acțiune în Zagreb în 1971 intitulată *Streaking* în care chiar alerga gol prin oraș, acțiunea fiind înregistrată și cu fotografii. Gotovac a continuat această practică și zece ani mai târziu în acțiunea intitulată *Zagreb I love you!* (1981) de asemenea immortalizată într-o serie de fotografii care-l arată pe artist și fiind arestat de polițiști. În fine, artistul polonez Zbigniew Libera are și el intervenții minime în cotidianul comunist. Exemplul cel mai bun este oferit de lucrarea *Nebunul* din 1985 în care artistul se fotografiază cu urmele (bilete lipite) lăsate de un nebun prin oraș. Libera spune că aceste urme l-au interesat în contextul Legii marțiale impuse de regimul polonez începând cu 1981, context în care singurele semne marginale care subzistă în orașul supravegheat sunt doar detalii greu de observat și care aparțin unui nebun.

¹ Prezentare pe site-ul galeriei Gb agency: http://www.gbagency.fr/#/en/45/Jiri_Kovanda/

² Noemi SMOLIK „Kiss and Tell”, *Frieze*, no. 113, 2008, Accesibil online: http://www.frieze.com/issue/article/kiss_and_tell/ (accesat 26 februarie 2013).

³ Cristina VATULESCU, *Police Aesthetics*...op. cit., p. 13.

Concluzii

Decriptarea imaginilor realizate de artiști în paralel cu cele ale poliției secrete, drept complement al altor tipuri de surse care documentează existența comunistă a reprezentat argumentul acestui scurt studiu. Două chestiuni au ghidat analiza: „Cum ne alterează percepțiile despre rolul Securității analiza implicării artiștilor?” și „Cum, în schimb, putem modifica conceptualizarea supravegherii perfecte de către aparatul de poliție secretă luând în considerare semnele vremurilor păstrate de artiști?”.

Contururile existenței partajate de cetățeni devin evidente în operele artistice: duplicitatea, ambiguitatea, marginalitatea, sărăcia și mizeria apar drept trăsături ale lucrărilor realizate mai ales în anii 1970-1980. Faptul că există aceste priviri nesupravegheate, critice ale realității date și prezentabile doar prin prisma propagandei, amendează convingerea controlului perfect invocat de autoritățile comuniste și temut de cetățeni. Posibilitatea poziționării critice față de cerințele ideologice motiva de altfel supravegherea artiștilor de către poliția secretă. Expunerea limitelor dominației este unul dintre rezultatele privirii secrete artistice. Minimele gesturi accesibile artiștilor în spațiul public (descrise pentru cazurile est-europene) sau retragerea în decorul propriei case (în cazul românesc) ne spun de asemenea că registrul lăsat liber de aceste limite ale dominației este unul marginal. Supravegherea permanentă și senzația că pereții sunt transparenți, senzația de încercuire, de închidere a perspectivei, de imposibilitate de a evada sunt teme evocate de lucrările artiștilor.

Existența în spațiul artistic a *altor* discursuri despre realitate decât cele permise oficial ne permite să analizăm aspecte ale trecutului recent care sunt absente, ignorate altfel de investigațiile efectuate de principalele studii privind comunismul românesc. Analiza acestora permite ceea ce Rancière numește „reconfigurarea sensibilului”, o modalitate prin care ceea ce era dat este reconsiderat prin prisma actului artistic.

În același timp, așa cum ne arată exemplul artistului bulgar Nedko Solakov, precum și exemplele despre utilizarea mijloacelor artistice de către organele de urmărire, supravegherea a avut efecte reale și nu doar estetice asupra existenței artiștilor și a celorlalți cetățeni. Cazul bulgar ne oferă acces la această experiență și din perspectiva celui care acceptă colaborarea și ne descrie efectele sale asupra propriei evoluții, așa cum, filmele *Viața altora* și *După-amiaza unui torționar*, ne arată consecințele asupra urmăritorilor îndepărtându-ne de portretele unor sadici fără chip, umanizându-i.

În fine, aceste perspective artistice permit depășirea clivajului comunist/anti-comunist măcar parțial pentru că îngăduie introducerea unei multitudini de puncte de vedere asupra experienței comuniste. Multiplele priviri asupra traiului în comunism înlesnesc o înțelegere mai profundă și nuanțată a complexității acestei experiențe și înlătură dihotomiile care au dominat spațiul politic românesc după 1990.